Kunst und Gesellschaft. um 1975

Der englische Historiker Edward Hallet Carr hält für das auffallendste und revolutionärste Phänomen der neueren Geschichte den " immer ausgedehnteren Gebrauch der Vernunft." (S. 145). Carr sieht darin den Fortschritt in der Geschichte. Er stellt fest, daß sich alle sozialen Schichten immer mehr der Rolle, die die Vernunft spielen kann, bewußt werden. In einer Zeit, in der alle Gesellschaftsschichten durch unsere technologische und wissenschaftliche Revolution gezwungen werden, von der Vernunft immer ausgedehnteren Gebrauch zu machen, ist der Gewinn des Zugangs zur Vernunft kein utopischer Traum" (S, 144). Mit Carr möchte ich das, was gegenwärtig vom derzeitigen Bundesinnerminister Benda (1969) als "radikal", "zerstörerisch", "sinnlos" abqualifiziert wird und was der Bundeskanzler "Bürgerkrieg"nennt und dem als Alternative wohl auch nur die Hohe Schule der Nation gegenüberzustellen ist, als die weltweite Auseinandersetzung um die Gewinnung der Vernunft verstehen, als das Erwachen von immer mehr Menschen zu größerer Bewußtheit und ihren Versuch, durch Entwicklung und Verwendung der Vernunft menschliche Lebenmöglichkeit nicht nur für wenige, sondern für alle zu schaffen. Unlängst schrieb mir ein Freund, Kommilitone aus gemeinsamer Studienzeit, promoviert beim selben Doktorvater, jetzt Assistent, als Antwort auf einen Aufsatz: "Auch Du mein Sohn Brutus bist unter die Soziologen gegangen." Sinngemäß: Du verrätst die altehrwürdige Weise, Kunstgeschichte zu treiben. Ich schrieb zurück, das Zitat habe er richtig gewählt. Brutus war Republikaner. Er half vor ziemlich genau zweitausend Jahren, einen der herrschenden Schwindel zu beseitigen. Ein Mann wie August Comte (1798 - 1877), einer der bedeutendsten Erforscher des Zusammenhangs zwischen Kunst und Gesellschaft hätte uns wohl ohne Zögern ziemlich drastisch gesagt, daß am Anfang und am Ende des Faches Kunstgeschichte ein derber Schwindel steht. Wie er aussieht und welche Folgen für die Gesellschaft er besitzt, drückt Giulio Carlo Argan in seinem Gropius-Buch so aus: "Wenn die Kunst nicht länger als eine schöpferische, vom Künstler in begnadeter Inspiration

empfangene Offenbarung gilt, sondern als Vollendung eines Tuns, das in der Welt seinen Anfang und sein Ende hat und das sich ganz und gar in der Gemeinschaftssphäre vollzieht, dann wird das Problem der Formgebung zum Problem der Produktivität schlechthin und nimmt damit von selbst sozialen Charakter an." (Argan, Gropius, 7).
Das bedeutet einen radikalen Neuansatz. An die Stelle von Glaubenssätzen, die weder rational entstanden sein können, nooh sich rationalem Verstehen, der Kontrolle und Kritik erschließen, tritt die These, daß das Kunstwerk - ich beschäftige mich im folgenden ausschließlich mit der Architektur - das Ergebnis einer gesellschaftlichen Aufgabe ist. Es wäre einsichtig und kontrollierbar und könnte der Kritik unterzogen werden. Dementsprechend verändert sich die Stellung der Kunst in der Gesellschaft und ihre Unzulänglichkeit. Wer ist Künstler? Welche Funktion hat er in der Gesellschaft? Wer ist Intepret? Ich zitiere nochmal Argan: "Im Mythos von der Inspiration oder der Spontaneität und seinem aus geheimnisvollen unterirdischen Quellen strömenden Ursprung erkennt man die Anmaßung des nur einer Elite (und ihren elitären Interpreten) zugestandenen Privilegs, die göttliche Botschaft der Kunst zu empfangen und weiterzugeben, um einer nicht erleuchteten, zu dauernder Minderwertigkeit verdammten Masse als Führer zu dienen" (Argan, Gropius, S. 2o). Konsequenz wäre nicht nur, daß die Beschäftigung mit der Kunst, ob als Auftraggeber, Entwerfer oder Kritiker nicht mehr nur für wenige wichtig wäre, weil nämlich Architektur nicht mehr die Welt erleuchteter Geister, der und Eingeweihten, der Privilegierten ist, sondern die Welt, die von uns allen produziert ist und daher uns alle angeht. Diese These aufzustellen bedeutet, Architektur und die Beschäftigung mit ihr als Notwendigkeit zu begründen und als solche überhaupt erst ins allegemeine Bewußtsein zu rücken. Man sollte sich darüber im Klaren sein, daß diejenigen, die in unsereh Universitäten an der Reform des Faches arbeiten nicht die Zerstörer der Wissenschaft sind wie man sie denunziert, sondern ihre Geburtshelfer, da sie im Auftrage der Wissenschaft als universaler, kritischer Rationalität han-

deln. Analysieren wir, was geschieht, wenn Architektur
entsteht. Der Auftraggeber fordert vom Architekten die
Herstellung einer bestimmten Baugestalt, nehmen wir an,
eines Rathauses. Er gibt dem Planer seine Zwecke bekannt,
zunächst die einfachen: er braucht ein Gehäuse, um Akten
aufzubewahren, die Beamten vor Regen und Kälte zu schützen.
Es muß zweitens so angelegt sein, daß sich verschiedene
Abläufe, Handlungen, Vorgänge darin entwickeln können, es
braucht Verbindungswege und Treppen. Der Architekt wird also
aufgefordert, ein System anzulegen, das Information und
Kommunikation ermöglicht, in dem sich Austausch und Zusammen-
arbeit entwickeln kann. Dieses Informationssystem ist nichts
anderes, als ein Gehäuse für soziales Leben, das je nach
den Vorstellungen des jeweiligen Auftraggebers von sozialem
Leben, von seinem Umfang und von seiner Qualität, verschie-
den aussieht. Wir stellen fest, daß der Architekt die Vor-
stellungen des Bauherrn darstellt. Anders gesagt: er ver-
hilft ihnen zur Sprache, er artikuliert sie, er macht sie
konkret. Zu diesen realtiv einfach zu erfassenden Zwecken
kommen die komplizierten. Wie sehen sie aus? Der Bauherr
wünscht, daß die Räume eine bestimmte Atmosphäre erhalten.
Er spricht von Geborgenheit oder Gemütlichkeit, oder von
Distanz und Kühle, von Strenge und Autorität u.a. Diese
entwickelt er nicht als eigene, sondern als Erwartung seiner
Beamten, ob er das kenntlich macht oder nicht ist unwesent-
lich. Die Frage, wer eigentlich die Zielvorstellungen ent-
wickelt, weitet sich also aus: wir sind nach dem Planer
und dem Bauherrn in der dritten Schicht angelangt, die mit-
bestimmend wirkt. Nehmen wir jetzt noch hinzu, daß der
Architekt die Raumgrößen, wie immer noch üblich, abstufen
muß: der Stadtdirektor erhält 4 Fenster, der Verwaltungs-
rat drei, der Inspektor zwei und der nach A 6 bezahlte
kleine Mann eines. Hier zeigt sich, daß der Architekt den
Auftrag erhielt, eine bestehende soziale Pyramide anschau-
lich zu machen. Jeder Beamte soll nicht nur wissen, wo er
in ihr steht, sondern er soll es auch sehen. Die Architektur

hat also nicht nur die Aufgabe, Gehäuse zu sein, sondern sie ist zugleich Ausdrucksträger. Dieser Ausdruck ist nun nicht nur für die im Rathaus tätigen bestimmt, sondern auch, möglicherweise vor allem, für die Bewohner der Stadt. Für sie wird das Rathaus - so die herrschende Praxis - zur Würdeform, zum Autorität ausdrückendem Monument der Stadtverwaltung das auf der Betrachterseite die Haltung des Respektes, der Achtung, vielleicht sogar der Unterwürfigkeit, wie vor allem bei den Rathäusern zwischen 1800 und 1945, hervorzurufen versucht. Wenn Gottfried Böhm beim Bau des Bensberger Rathauses an die historische Form der Burg anknüpft, dann nicht bloß um der lokalen Tradition und dem Landeskonservator einen Gefallen zu erweisen, sondern weil er und natürlich vor allem die auftraggebende Verwaltung darin vor allem einen Ansatzpunkt sehen, das Rathaus als monumentale Würdeform zu gestalten. Die geknauelten Formen des Turmes und die mächtigen Betonmassen verstärken dies vom gestalteten Ausdruck bis ins Detail. Wenn er die Betonmassen durch weiße Farbe in ihrer Wirkung weniger unmittelbar macht, sowie durch Glas der Monumentalität auch wieder entgegenwirkt, so zeigt dies lediglich, daß man sich in der Gesellschaft nicht mehr die naive Direktheit des Monumental-Autoritativen leisten kann, daß Gegenmeinungen da sind wie noch vor 1950, die Zugeständnisse erfordern. So erhält der Stadrdirektor zwar seine übliche Gehaltsgruppenrepräsentation nur in Verkleinerungsform, aber der Bau als ganzes drückt ein nur um Zungenschläge abgeschwächtes urarltes Imponiergehabe der Stadtherrschaft aus. Bewußt und unbewußt prägt es die, welche drinsitzen und die, welche draußenstehen und reingehen sollen: die einen werden sozusagen um Zentimeter größer als sie sind, die anderen nicht unbeachtlich kleiner. Resumieren wir: Es ist sinnlos, weiterhin zu glauben, der Architekt entwickle freischwebend, aufgrund genialer Intuition Zielvorstellungen. Diese sind vielmehr schichtweise verfolgbar: Beteiligt sind Bauherr, Beamte, Bevölkerung. Darüberhinaus zählt das Stadtprestige und vielleicht sogar noch nationale Ansehen, wie die Olympiastädte vom faschistischen Berlin bis nach München beweisen.

In unserem Fach ist dieser Zusammenhang weitgehend nicht zur Kenntnis genommen worden. Wissenschaftsmethodisch stehen noch die allermeisten im 19. Jahrhundert, weil sie das Motiv einer Handlung noch in sich selbst sehen oder in einem Deus ex machina und nicht im gesellschaftlichen Geflecht. Begriffe wie Inspiration, Genie, Künstlerpersönlichkeit u.a. bezeichnen die konservative Weltanschauung. Das führt zu grotesken Interpretationen: z. B. spricht man im mittelalterlichen Kirchenbau unentwegt von Sakralität. Kein Mensch kann sagen, was das ist. Fragen danach werden mit Hinweisen auf das Geheimnisvolle, Rätselhafte, Heilige beantwortet, das nur durch Einfühlung, bei katholischen Theologen, Gnade zu erhalten sei. Es lehrt aber die Übernahme von Formen z.B. in Schwarzrheindorf oder am Bonner Münster eindeutig, daß solche Bauten hochpolitische Unternehmen sind. Bandmann wies nach, daß die Ostseite des Bonner Münsters das Motiv des römischen Kolosseums aufnahm. Warum? Der Vorsteher des Stiftes, der Erzbischof Reinold von Dassel war Kanzler Kaiser Friedrichs Barbarossas, gleichzeitig weltlicher Landesherr. An diesem zweitbedeutendsten Punkt seines Territoriums dokumentierte er die Reichsidee: die Verwendung antiker Formen soll die Tradition, die jahrtausendalte Fundierung des Kaisertums im römischen Kaisertum zeigen. Des weiteren knüpfen die Formen an den Hauptbau des Kaisertums an, an Speyer. Die Tatsache, daß im Kölner Einflußbereich noch um 1250 spätromanisch, d.h. die Formen von Speyer gebaut werden, heißt nicht, daß die Rheinländer provinzielle Leute waren, sondern beweist, daß die Bauten eine politische Tradition anschaulich machen, daß ihre politische Aussage primär ist. Kirchenbauten im Mittelalter sind im wesentlichen Herrschaftszeichen. Die Kirchtürme in Städten und Dörfern sind - wie vielfach belegbar - Stadttürme, von der Kommune zu unterhalten, später auch in katholischen Kirchen, in Dinslaken am Niederrhein bis 1924, zum Über der evangelischen Beerdigungen bestimmt - ein Prozeß deswegen bestätigte noch kurz vor 1900 die Tatsache, daß der Kirchturm Stadtturm sei.

In der Verbindung von Turm und Kirche zeigt sich allerdings der besondere Charakter der Herrschaft: sie nimmt immerzu den lieben Gott zu Hilfe, um ihre Ansprüche zu legitimieren. Es wäre interessant zu sehen, wie weit das heute noch der Fall ist. Ich fürchte, wir stehen immer noch in uralten Traditionen. Nun hat natürlich auch die ältere Kunstgeschichte teilweise auf soziale Veranlassungen hingewiesen. Sie sagte, wo möglich dazu, für wen ein Haus gebaut wurde, ob für einen Landesherrrn, eine niederen Adligen oder einen Bürger. Sie sprach jedoch in der Regel nur vom Hausherrn. Die Wirkungen auf den Hausbenutzer oder fremden Betrachter wurden nicht untersucht. Man analysierte nur die Person, nicht aber das soziale Geflecht, in welcher die Person steht und für welche sie baut. Wir sehen heute zunehmend deutlicher, wie einseitig die ältere Kunstgeschichte ihren Forschungsgegenstand untersuchte. Wer sich nach der Informationsmöglichkeit, die heute besteht, an unseren Hochschulen noch weigert, die zur Zeit diskutierten Erweiterungen, die essentieller Ar t sind in Betracht zu ziehen, dem darf man vorwerfen, daß er den Forschungsgegenstand unzulässig verkürzt und damit unwissenschaftlich wird. Lassen Sie uns einen Blick auf das herkömmliche Verfahren werfen. Erste Schicht: Wir nenen es Katalogstadium. In ihm wird der Gegenstand verfügbar gemacht. Man registriert einige Grundtatsachen, betreibt mit empirischen Methoden Quellenkritik und ordnet zeitlich, geographisch und autorenbezogen ein. Die weithin sichtbare Beschränkung darauf macht Voraussetzungen zum Selbstzweck. Nach dem Vorbild der Naturwissenschaften faszinierte die Sicherheit der hier möglichen Aussagen angesichts der Wandelbarkeit der interpretierenden. In den Top-Zeitschriften der Kunstgeschichte möchte man die Überschrift: "Keine Experimente" oder "Sicher ist sicher" entdecken. Ich scheue mich nicht zu sagen, daß hier nach einer großen Generation von aristokratischen Kunsthistorikern der unsichere Kleinbürger sich aus der Verantwortung für universale Bezüge in fachidiotischer Selbstgenügsamkeit zurückgezogen hat. Ich habe mir noch

vor einigen Tagen von zwei Dozenten sagen lassen müssen, daß sie kein Gegenstand der kunstwissenschaftlichen Untersuchung seien. Dritte Schicht: Was sit herkömmlich dann der kunstwissenschaftlichen Sphäre zugehörig? Formen werden für sich untersucht, als Urphänomene im reinen Spiel, das eine ganz eigene Welt darstellt, sozusagen einen Himmel, der außerhalb der niederen Zwecke dieser Erde besteht. Wo hat diese Betrachtungsweise ihren soziologischen Herkunftsort? Ihr liegt die uralte abendländische These aristokratischer Herrschaft zugrunde, daß Arbeit, als der Bereich der niederen Notwendigkeit, und Bildung, als höhere Freiheit, zu trennen sind - eine Ideologie, welche nur in Zeiten der mühelosen Herrschaft weniger über viele entstehen konnte und dann als "Moral" zur Rechtsfertigung der bestehenden Herrschaft beitrug. Der Typ des Wissenschaftlers, der unsere heutigen Universitäten immer noch beharrlich und behaglich prägt, entstand im 19. Jahrhundert und zwar, als einer, der dazu berufen war, dieser Schicht ihre Bildung zu verpassen. So mußte sich Bildung folgerichtig als freies Spiel, als l'art pour l'art entwickeln. Die vierte Schicht: Wo die Betrachtung von Bezügen als Ikonographie legitimiert und angesehen war, da handelt es sich um die "hohe" Sphäre der religiösen Inhalte und ebenfalls "hohe" Späre der "höfischen", beide freischwebend über der Welt der arbeitenden Bevölkerung. Da auch das Bürgertum sich lediglich in Nachahmung des Adels zu emanzipieren versuchte, blieb seine Sphäre so gut wie nicht untersucht, ganz außerhalb blieb vor allem der Breich der "misera plebs". Die Reform der Wissenschaft hat hier anzusetzen. Reform ist nicht mehr eine Frage verbesserter Arbeitsbedingungen, sondern substantieller Veränderungen. Wer behauptet, wir zerstören, dem antworten wir, daß die Begrenztheit eines herrschenden Wirtschaftssystems sichtabr machen und Wissenschaft in einer höheren Qualität sehen, als umfassendere ~~Aspekte~~ Perspekte, als umfassende Rationalität. Ich möchte nun noch die These vortragen, und, soweit dies hier möglich ist, belegen, daß nicht nur das Raumprogramm oder die Bilderwelt soziologisch

begründet sind, sondern auch der stilistische Bereich, der herkömmlich als im wesentlichen autonom angesehen wird. Gegen die These des reinen Spiels ist nämlich einzuwenden: natürlich gibt es eine Schicht von Urphänomenen als Grundelemente des Gestaltens. Es sind Punkt und Linie, sowie die Farben. Ihre Zusammenstellung ergibt bereits bestimmte Charaktere: der Kreis ist eine ruhige Form, das Dreieck eine aufregende. Aber schon die Dimension der Formen begründet soziale Verhältnisse: wenn ich sie groß dimensioniere werden sie autoritativ. Die Dimensionierung inder Architektur ist immer sozial bezogen: Grundmöglichkeiten und 1. die Herrschaft der Form über den Betrachter, 2. die Gleichgewichtigkeit beider und 3. der Vorrang des Betrachters über die Form. Weitere Form- und Farbmomente können dies steigern. Sie können auch die Charaktere weiter differenzieren: z.B. kann Autorität aggressiv werden durch Hinzutreffen aggressiver Farben oder unnahbar durch abweisende wie z.B. Grau. Was häufig psychologisch zu verstehen versucht wurde, was man als Charakter oder Temperament des einzelnen ansah, erweist sich als soziologisches Phänomen. Kanzeln und Türme wirken autoritativ. Es läßt sich genau beschreiben, mit welchen Gestaltungsmonenten diese Wirkungsweisen erzeugt werden. Eigentümlicherseise hat amn noch nie versucht, eine Physiognomik der Architektur zu entwickeln. Das Impeniergehabe von Bauten läßt sich untersuchen wie man Gesichter beschreibt. Wir stellen also fest: Soziales Leben vollzieht sich sinnlich. Es prägt sich nicht bloß in den Zweckbestimmungen von Räumen oder den groben und daher begrifflich einfach zu fassenden bildlichen Motiven aus, die sich ikonographischer Betrachtungsweise erschließen, sondern - das sollte untersucht werden- im formalen Ausdruck. Damit sind wir nicht im Randbereich der kunstwissenschaftlichen Objekte, sondern im Kern. Gesellschaftliche Fragen sind nicht außerkünstlerische oder sekundäre künstlerische Faktoren, sondern das Herzstück der Architektur. Wir sehen daß das Bauwerk aus der Struktur der jeweiligen Gesellschaft geboren

ist und mit dem Ziel, auf sie einzuwirken. Der Status des Bauherrn bestimmt sich aus der Gesellschaft. Herr ist man erst, wenn man Untergebene hat. Bauen ist Selbstdarstellung des Bauherrn.in der Gesellschaft. Die Zurückhaltung mittelalterlicher toskanischer Hausfassaden reicher Leute, die bisher rein formal untersucht wurde, ist von einer Gesellschaft als Habitus erwzwungen, die sich egalitär zu strukturieren gewillt ist. Die Renaissance-Paläste in denselben Städten dokumentieren das Imponiergehabe emporgekommener Familien, Textilindustrieller und Bankiers. Die Formen zeigen, daß man den Anschluß an den Adel sucht. Die vielbewunderte Kultiviertheit der künstlerischen Gestaltung entsteht aus dem Anspruch, nicht nur wirtschaftlich und politisch zu führen, sondern auch mit universalem Anspruch vorbildhaft zu sein. Stellten sich damit die neuen Herren noch ausdrücklich in Zusammenhang mit ihrem Volk, so entfennen sie sich z. B. im Absolutismus von ihm dadurch, daß ihre Residenzen häufiger auf dem Land entstehen als im sozialen Zusammenhang der Städte. Ihre Formen und Dimensionen betonen den Unterschied zwischen oben und unten nun ungemein stark. Das wirtschaftlich emporkommende Bürgertum, die Verleger - und Fabrikanten des 18. Jahrhunderts in Nordeuropa, zeigen wie z.B. in Monschau ihre Bedeutung nach außen zunächst nur durch ins Grandiose gesteigerte Dimensionen ihrer Häuser, im Inneren - wie das Rote Haus in Monschau beweist - sind sie offener: sie übernehmen Dokumentation des vollzogenen Aufstiegs, der mit dem Adel gleichzieht, auch die Formen des Adelsbaues, eine durch und durch höfische Anlage. Wenn dann in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Monschau auch außen der Typ der maison de plaisance, den der Hofadel besaß, erscheint, so ist dies nicht eine Ausnahme, wie Schoenen sagt, sondern der Schlußpunkt der in frühindustrieller Zeit emporgestiegenen Bürger. Der Aufstieg breiter bürgerlicher Kreise im 19. Jahrhundert dokumentiert sich ebenso in der Übernahme von Formen der Leute, deren Stand erreichenswert erschien. Dies ist ein Beweis dafür, daß die französische Revolution nur eine kurze

Zeit wirkliche egalité bedeutete und daß - sagen wir ruhig im wesentlichen bis heute - Emanzipatiion nur im alten System vollzogen wurde, nur als das nach oben robben, ohne die Gesellschaft im Prinzip zu verändern, also keine echte Emazipation. Bauen als Mittel gesellschaftlicher Beeinflussung zeigt ausgezeichnet der Arbeiterwohnbau der großen Werke im Ruhrgebiet während des 19. Jahrhunderts, aj bis heute. Wenn die CDU und Erich Mendes IOS von sozialer Tat sprechen, dann denken sie dabei nur an die Anhebung des Arbeiters zum Bürger. Das drückt sich in den Bauformen dadurch aus, daß er ihm das Einfamilienhaus durch erhebliche öffentliche Subventionierung indoktriniert wird und er bürgerliche Statussymbole bis zur Karikatur erhält.Den Vorteilen steht der immense Nachteil gegenüber, daß keines der größeren Probleme - aus durchsichtigen Gründen - angefaßt wird, weil diese nur von der Emazipation der gesamten Gesellschaft her zu lösen sind. Ich verstehe also die These, daß Bauen Selbstdarstellung des Bauherrn in der Gesellschaft ist, durch Wirkungen von und Wirkungen auf die Gesellschaft strukturiert. Das Hatte schon August Comte (1798 - 1857) von dem übrigens der Begriff Soziologie stammt, gesagt. Er begriff die Kunst nicht nur als Produkt bestimmter Umweltbedingungen, sondern auch als Mittel zur Beeinflussung und und Herbeiführung gesellschaftlichen Fortschritts. Die Bauherrn haben immer danach gebaut, nur die Kunsthistoriker haben es nicht gemerkt, weil ihnen diese Sachverhalte in der Wertpyramide ihrer Gegenstände zu niedrig lagen. Wenn man die Fähigkeit des Architekten nicht mehr als Begabung oder Inspiration, als Sendung oder Schicksal versteht, sondern als ein Zur-Sprache-Bringen, als Artikulieren, als Konkretmachen, als ins-Werk-Setzen gesellschaftlicher Zielvorstellungen, dann muß wie die Eingangs gebrachten Zitate von Argan sagten, im Prinzip jeder zum Bauen fähig sein und folgerichtig zur Interpretation und Kritik, denn als Teil der Gesellschaft stammen die Impulse und Zielvorstellungen des Bauens ja auch von ihm. Die Baugeschichte kennt tatsächlich ein politisches System, das ein ganzes Stadtvolk jahrhundertelang zum Bauherrn ihrer Umwelt machte: die hochmittelalterliche toska-

nische Stadtbevölkerung verstand sich in konsequenter Konkretisierung ihrer egalitären, demokratischen Verfassung welche die Stadt als öffentlichen Raum primär in Gemeineigentum übernahm, als Bauherr und entwickelte aus dieser Selbstbestimmung eine Leidenschaft für den Städtebau, die einzigartig ist und zu den größten Leistungen des Städtebaues überhaupt geführt hat. Aus der Fähigkeit zum Bauen kann man auch die Ansprüche ableiten. Alle Menschen sollen an der Welt als Künstler mitbasteln. Das ist möglich und vor allem nötig. Zwangsläufig sehen die Zielvorstellungen der zu diesem Bewußtsein kommenden Gesamtbevölkerung erheblich anders aus als die der aristokratischen wenigen. Kunst nimmt für sie den Charakter der Emazipation an, der Verbesserung ihrer Lebensmöglichkeiten. Bauen heißt dann: Schaffung eines Lebensraumes, der immer mehr und universaler menschlisches Leben für alle zuläßt. Dem ausgegrenzten Bereich der älteren Kunst entsprach gesellschaftlich die privilegierte Stellung einiger weniger, seiner Sakralität, die sich bezeichnenderweise auch die höfische Sphäre immer auslieh, die Unterscheidung von Kunst und kunstlos.
Die Abschaffung der Privilegien, dem Wunsch einer egalitären Gesellschaft entspricht die Ausweitung des Kunstbegriffes auf den gesamten Lebensraum, auf alle Artefakte.
Wir hatten gesagt: Architektur ist Ausdruck der Gesellschaft. D.h. Architektur, ein pragmatisches Geschäft. Der größte Teil des Gebauten bestätigt das. Daraus darf man folgern: Wer Architektur verändern und verbessern will, kann dies nur tun durch die Veränderung der Gesellschaft. Unsere Architektur und unser Städtebau ist so gut und so schlecht wie die Gesellschaft, welche für ihre Zwecke, als ihre Selbstdarstellung Aufträge verteilt, mit ihren Zielvorstellungen leitet und finanziert. Das Geschrei deutscher Architekturzeitschriften, das Unbehagen in den Hochschulen und davor, besitzt im wesentlichen keine Horizonte, um die Architektur zu verbessern. Denn das geht weder mit den dort vorgetragenen Formalien, die nur synonyme Worte für denselben Tatbestand setzen, noch mit gesteigerter Effizienz der

Planung. Die Gewinne daraus sind nur sehr indirekter Natur. Wie steht es aber nun mit den zahlreichen Beispielen hervorragender Architektur, die sich vom Schnitt ihrer Zeit abheben und die wir für fortschrittlich halten? Bevor wir daran das Besondere feststellen, müßte immer - mehr als bisher - das Allgemeine untersucht werden. Denn vieles, was wir als Besonders halten, stellt sich bei näherem Zusehen als allgemein heraus. Was bleibt übrig? Was ereignet sich in dem, was wir das Besondere nennen? Ich sehe darin die Herstellung einer Wirklichkeit, welche die allgemeine Gegenwärtige verbessert. Zur Reprodution tritt - als schöpferisches Moment die Produktion, das Herstellen besserer Möglichkeiten als Vorausgriff auf die Zukunft, dadurch zunächst utopisch. Ich glaube nun aber nicht, daß sie aus dem freien Raum durch Eingebung herbeigekommen, sondern sehe, daß der Architekt Trends, Tendenzen, Ansätze aufnimmt, sie weitertreibt, konsequenter als andere verfolgt. Oder auf vorhandene verzichtet. Oder mehrere Faktoren in neue Zusammenhänge bringt, die aber meist auch schon irgendwo vorbereitet oder nahegelegt sind. Oder er stellt zwischen bisher isolierten Faktoren Zusammenhänge her. Was daraus entsteht bezeichne ich als neu. Dieser Prozeß erscheint mir nachprüfbar. Die methodische Arbeit von Architekten, die wir für außerordentlich halten, zeigt, daß Genie im wesentlichen systematisch entwickelter Fleiß und Methodik, also Planung ist. Dafür könnte man die Architekten der gotischen Kathedralen und die der italienischen Renaissance ebenso anführen wie Gropius, Mies van der Rohe und sogar Le Corbusier. Vom Vorausgriff auf die Zukunft leitet sich dann auch ihre Attaktivität ab. Die Emazipation wird nun nicht immer im Großen geleistet, weil schlechte Verhältnisse nur relative Fortschritte ermöglichen, sondern in kleiner Münze. Es hat keinen Sinn, die Kunsthalle zu stürmen, wenn dort ein ausgezeichneter Mann mühsame Kleinarbeit indem er die Voraussetzungen für größere Schritte herstellt. Man muß sie im Rahmen ihrer relativen Möglich-

keiten sehen. So erschienen die Abstrakten zunächst in Konsequenz des bürgerlichen l'art pour l'art, entwickelten jedoch in einer zweiten Schicht weitreichende emanzipierende Wirkungen. Noch nie gab es einen so energischen Versuch, sich bewußt von vorhandenem abzusetzen. Nahezu explosionsartig wurde die konservative Kunsttheorie entthront, die bis dahin im wesentlichen geherrscht hatte: diese hatte sich im wsentlichen als Ausdruck von Bestehendem verstanden und emanzipierende Tätigkeit nur in Maßen entwickelt (sieht man von einigen wenigen wie z.B. Michelangelo, Rembrandt, Watteau oder Goya ab). In dieser französischen Revolution der Architektur, übrigens geleitet von der Malerei, wird dem pragmatischen Moment das emanzipative als wichtiger gegenübergesetzt, wird das emanzipative forciert wie nie zuvor. Konkret: die Entwicklung der Phnatasie, d.h. die Dynamik der Möglichkeiten. De Styl und Bauhaus sind die architektonischen Parallellen zu den Gegenstandlosen in der Malerei. Wir sind heute geneigt, in ihnen Formalisten zu sehen. Ich glaube aber, daß diese Kritik nicht durchschaut, was vor sich ging. Natürlich hängen sie eng mit dem Phänomenalismus zusammen, der aber als Grundvoraussetzung höchst nützlich ist. Ihre große Leistung ist jedoch, daß sie - als Zeitgenossen von Freud - sozusagen in ihrer Sprache die architektonische Triebunterdrückung wenn man den Ausdruck gestattet, erkannten und davon emanzipierten. Das war eine gesellschaftlich höchst brisante Tat. Die heftige Reaktion des konservativen Establishments von oben bis zum kleinbürgerlichen Spießer bestätigt es. Auch wenn sich Gropius und Mies van der Rohe noch so unpolitisch zu verhalten suchten, de facto waren sie einfach sehr politisch und das sollte anerkannt werden. Eine weitere Konsequenz war, daß aufgrund der Weigerung, weiter die gängige Standesarchiteltur zu produzieren, die alten Embleme zu verwenden, nun durch die Neutralität der Bauten zum erstenmal in der Baugeschichte eine Architektur für alle entstand. Mochten auch nur reiche Kaufleute die Häuser von Mies bauen können, als Standesattribute waren sie nicht mehr wirksam,

nur der Ungunst der Verhältnisse darf man zuschreiben, daß sie nicht allen zugänglich waren, daß sie Villen und Ausstellungspavillons oder Kunsthochschulen waren und keine Bürgerzentren. Im Prinzip waren hier die revolutionären Modelle für eine demokratische Architektur geboren - leider war man unfähig, gerade dieses zu erkennen, so weit voraus waren sie - und sind sie auch heute noch. Die Entwicklung einer demokratischen Gesellschaft und das wird eine im wesentlichen egalitäre sein, vor allem eine, in der jeder einzelne von der Gesellschaft und auf sie zu lebt, wird automatisch zu einer veränderten Architektur führen.

Provokation in 16 Thesen.

<u>These 1</u>

Das Wort Kunst ist nur noch ein Hilfsbegriff. Der Begriff Kunst im alten Sinne ist längst tot. Schon seit den 1oer Jahren dieses Jahrhunderts. Tatsächlich hat es ihn nie gegeben - so wie es keine Geister, Gespenster oder Hexen gibt. Der alte Kunstbegriff war eine Fiktion. Er ist entlarvt. Allerdings geistert er als Spuk eines infantilen Bewußtseins noch allenthalben herum. Vorschlag: Sagen wir statt Kunst lieber Gestaltung.

<u>These 2</u>

Gestaltung ist machbar. Gestaltung beruht weder auf göttlicher Eingebung noch - das ist die säkularisierte Vokabel dafür - auf Begabung. Trainieren Sie lange genug und Sie können es auch. Der Gestalter erreicht in einer arbeitsteiligen Gesellschaft durch Spezialisierung besondere Leistungen. Gegenprobe: im Urwald und in der Steppe hat es weder einen Michelangelo noch einen Picasso gegeben.

<u>These 3</u>

Gestaltung ist intensiver Ausdruck, ist Verdeutlichung. Dies setzt voraus: Bewußtwerdung. Bewußtwerdung ist jedoch ein allgemeiner Vorgang der menschlichen Entwicklung. Gestaltung ist: Ingangsetzen der Reflexion, d,h.: das Gewohnteste mit neuen Augen sehen.

These 4

Gestaltung ist ein hohes Maß an Rationalität. Der Gestalter weiß, wie Farben wirksam werden. Ebenso wie man als Fußballer einen Ball zum Mitspieler schlägt. Was man dabei als traumhaft bezeichnet, ist nichts anderes als die Sicherheit mit der es geschieht. Was sicher ist, kann auch schnell gehen. Unsere Verblüffung bedeutet, daß wir zu wenig nachdenken.

These 5

Charme ist die Unbefangenheit, die jede Sicherheit mit sich bringt. Auf unterer Ebene können Sie das bei Kindern bewundern, auf oberer bei Picasso. Lesen sie Kleists Aufsatz über das Marionettentheater.

These 6

Gestaltung ist Reduktion auf höchste Einfachheit. Ergebnis: ein hohes Maß an Verständlichkeit. Oder: Gestaltung ist Komplexität. Eine Ingenieurleistung - wenn Sie die Komplexität eines Motors betrachten.

These 7

Thematisch: "Rationales Denken erobert immer neue Bereiche der Anerkennung" (Mitscherlich). Gestaltung ist Aufklärung.

These 8

Wenn Gestaltung nichts Magisches mehr ist, dann ist der Fetischcharakter unserer Bilder, die wie Reliquien in unseren Wohnungen hängen oder die wir für Millionen handeln, sinnlos. Originalität ist Blödsinn. Quintessenz: Gestaltung ist multiplizierbar.

These 9

Ziel der Kunst war bislang weitgehend Einübung in den Glauben, das Einschwören auf Tabus. Kunst wurde gebraucht als Mittel gegen das kritische Deneken. Kunst erhielt also eine stabilisierende Funktion, war ein Mittel der Beharrung. Sie schien das Leben zu sichern wie alles Einfache und Primitive. Wann tritt und das Magische dieser Kunst ins Bewußt-

sein, wann reflektieren wir es kritisch? Wann hört Kunst auf, Unterwerfung durch Unwissenheit zu sein? Der magische Charakter eines Bildes bezeichnet die Tatsache, daß sein Inhalt der Welt fremd gegenüber steht. - Daß sich eine Menschheit, in der das Leben arm, elend, kurz, gefährdet, wenig erfreulich, beschränkt war, Besserung nur durch Wunder erhoffen konnte, ist begreiflich. Kunst diente Jahrtausende lang als Ersatz für das Leben: Eine grandiose Utopie. Was aber, wenn sich das Leben verändert?

<u>These 9</u>

Daß der größte Teil der Kunst mit der Religion zusammenhing, die ebenfalls maische Züge trägt, ist verständlich. Die Religion spielte und spielt noch heute weitgehend ihre Rolle auf die übelstmögliche Weise: sie hält die Menschen in der absoluten Hoffnung. Als Herrschaft etabliert, verhindert sie im wesentlichen bis heute die Entwicklung der Menschen auf der Erde - die katholische allen voran, die evangelische hat nicht (noch nicht?) den Mut zur ständigen Reformation. Ein Beispiel: Künstlerisches Gestalten erweist sich als Veränderung der Umwelt, als Versuch, eine Utopie zu konkretisieren. Am Kölner Dom entwickelten sich die gestalterischen Kräfte mit einer Einseitigkeit ohnegleichen. Sie bleiben nur dem "heiligen Bezirk" vorbehalten. Vor seinen Mauern konnte man im Mittelalter nichts von dem atemberaubenden Entwicklungsprozeß des abendländischen Kirchenbaues sehen: dort fehlt häufig selbst das Einfachste, man legt weder Kanalisation noch Brücken an. Die Emanzipation des Menschen bindet sich an den Ausblick in eine andere Welt, die "im himmlischen Jerusalem" der Kirchen fühlbar wird. Dabei hatten Leute, die solche Dome bauten, ohne weiteres Rheinbrücken herstellen können. Das humane Niveau des menschlichen Lebens, das die Römer besaßen, ist teilweise erst wieder am Anfang dieses Jahrhunderts erreicht worden, teilweise aber noch nicht einmal heute. Die künstlerische Utopie an diese Vorstellung der Religion gebunden, ist über eineinhalb Jahrtausende inhuman - ich sage es klar und bewußt: steht an der Grenze des Verbrechens. Vergleich: Solange ein

Viertel Amerikas in Armut lebt und die meisten anderen nicht mehr als die physische Armut überwunden haben, sind Mondfahrten als verwirklichte Utopien ebenso sinnlos wie der Kölner Dom. Kunst ist bislang ein "Ideal, das im Dienste passiv phantasierter Ersatzbefriedigungen steht, statt als Vorentwurf aktiver, realistätsgerechter 'Selbstverwirklichung' mit all ihren Enttäuschungen zu wirken" (Mitscherlich). Ich sage nichts über die absolute Hoffnung. Ob sie berechtigt ist oder nicht, kann niemand sagen. Es spricht nichts dagegen, auf sie zu setzen. Aber es hat niemand das Recht, durch die absolute Hoffnung von der Hoffnung auf die Veränderung dieser Welt abzulenken. Aufgabe der Kunst ist: die Entwicklung der Menschen in <u>dieser</u> Welt.

<u>These 1o</u>

Herkömmlich appeliert Kunst nur an die Bewunderung oder die Fszination. Der Betrachter bleibt im Wesentlichen passiv. Kunst ist hier eine infantile Traumatisierung. Sie bewirkt eine magische Gewißheit im irrationalen Lebensgefüge. Herkömmlich finden wir: Fixierung auf Objekte, Objektbindung und festgelgtes ritualisiertes Verhalten vor den Objekten, den Über-Ichs. Stilistisch drückt sich das aus in der Dominanz der plastischen Formung bis hin zur Architekturplastik unserer Kirchen oder brutalistischer Wohnviertel. Räumliches ist unterentwickelt - darüber später mehr. Die Überwältigung durch die Größe, d.h.die Monumentalität, in der man sich regelrecht badet, beweist die Unterentwicklung des Ich. "Jeder ist sich selbst der Fenste" (Nietsche). Gestaltung soll nun die Herausforderung sein, sich seiner selbst bewußt zu werden. Kunst verstärkte das Über-Ich zur Übermacht. Gestaltung soll das Ich fördern, soll der Freigabe der eigenen Initiative dienen. Sie schafft keine Abhängigkeit mehr, sondern befreit. Statt Gehorsam oder Faszination eines Über-Ich schafft sie das Anwachsen der Tätigkeit und die Verantwortung des Ich. Der bedeutendste Fortschritt in der Architektur aller Zeiten vollzog sich um und nach dem ersten Weltkrieg: Die Wand wurde neutral. Jetzt erst konnte der Mensch den Mittelpunkt des Raumes bilden. Symbol jener magisch-archai-

schen Stufe der Kunst ist das Bild als Fetisch auf der Tapete: es ist der Sprung in eine andere, immer nur geträumte Welt. Gestaltung muß die Emazipation in der realen Welt vorantreiben. Sie dient der Entwicklung des Menschen. Die Menschwerdung ist ein künstlerischer Vorgang. Daher ist die gesamte Umwelt umzugestalten.

These 11

Gestaltung wird nun dreidimensional, d.h. räumlich, d.h. wir stehen nicht mehr im Abstand vor ihr, durch die Distanz des Rahmens und die Illusion getrennt, sondern wir bewegen uns in ihr. Gestaltung ist nicht mehr Illusion, sondern Gegenwart. Unsere Wohnungen bleiben spießig, wenn wir nur 3o x 4o cm Picasso oder Warhol hereinhängen. Sie müssen sich als Ganzes verändern. Sie müssen den Neckermann herausnehmen, der voll von Symbolen einer alten Welt ist. Und: unsere Landschaft bleibt   , wenn sie nicht von uns gestaltet wird. Die neue Kunst isr die Entfaltung des Lebensraumes für den neuen Menschen. Daher ist Kunst in Zukunft kein 3o x 3o cm großes Bildchen mehr, sondern   . Sie hat den totalen Zuschnitt der Architektur.

These 12

Gestaltung ist beweglich, handhabbar, veränderlich, dynamisch - eine Bühne, die den Menschen stimuliert, sich zu entwickeln, sich ständig zu verändern. Statt wie herkömmlich die Identität des Menschen zu verfestigen, löst sie immerzu fruchtbare Identitätskrisen aus. Dies geschieht durch Entfremdung der Objekte oder durch die Provokation, die Objekte umzudeuten. Gestaltung setzt immense Lernprozesse in Gang, indem sie die Objekte sich ständig verändern läßt, ihr vielfaches und vielschichtiges Wesen zeigt und sie damit befreit. Gestaltung wird zum universalen Experiment. Wenn Sie sich den Neandertaler im Rheinischen Landesmuseum ansehen und mit sich oder Ihrem Nachbarn vergleichen, dürfte es Ihnen nicht mehr schwer fallen, von der Veränderbarkeit und Entwicklung des Menschen überzeugt zu sein.

These 13

Kunst ist relativ. Ist die Emanzipation allegemein geworden, dann besitzt die Kunst nur noch historische Bedeutung - wie das Fahrrad oder das Auto. Wir stellen sie nicht mehr vorbildhaft aus, sondern archivieren sie, um zu sehen, wie sich der Verlauf einer Problemstellung vollzog.

These 14

Kunst setzte Symbole. In ihnen verfestigte sich die Welt. Wer die Symbole besaß, der Fürst, der Priester, der Bürger, durfte sich als "was Besseres" fühlen und das verführte erfahrungsgemäß zur Herrschaft. Der Beispiele sind Legion. Kunst ist Jahrtausende lang die Selbstbestätigung der Eliten, die Hure der Macht gewesen. Daher ist eine der stärksten Antriebskräfte der Kunst ihre soziale Eignung zur Herrschaft gewesen. Der Beweis der Überlegenheit: angefangen von den Kathedralen, wo die französischen Könige sich gegenüber den deutschen Kaisern durch Eleganz hervorzutun suchten, über das Poppelsdorfer Schloß des Kölner Kurfürsten, in dem die absolute Schönheit der idealen Rundform den absoluten Herrscher legitimierte, bis hin zur "Kunstbim schönen Heim", in dem die Gehaltsgruppe 13 ihre Überlegenheit über die Gehaltsgruppe 12 und selbstverständlich über die "unkultivierte" Misera plebs nachzuweisen sucht. Oder: Kunst diente bisher der Bestätigung der Hierarchen. Sie zeigte dem kleinen Mann, daß er klein sei und bedeutete ihm, dort zu bleiben. Goya ist einer der seltenen Zerstörer dieser Hierarchien gewesen. So erweist sich, daß die Kunst immer politisch war. Die Frage ist nur: in wessen Sinn? Wer heute die Politisierung der Kunst ablehnt zeigt, daß er die Geschichte der Kunst nicht verstanden hat. Goya und die Karikaturisten des 19. Jh. trieben negative Gesellschaftskritik: sie entlarvten die leeren Emotionen der Gesellschaft und besonders derer, die Herrschaft in irgendeiner Form beanspruchten. Sie suchten Herrschaftsverhältnisse zu zerstören, welche die Befreiung aller Menschen verhinderten. Die Neuzeit setzt im wesentlichen hier ein. Hier beginnt die

Krise: der Künstler beschreibt keine Heroen oder Heilige mehr, sondern stürzt sie. Er zersetzt eine heile Welt, die nur heil für einige wenige war. Die Geschichte der Museen beweist, daß der Versuch, Kunst wie herkömmlich für die Bestätigung elitären Bewußtseins zu vereinnahmen, heute noch mit aller Vehemenz ausgetragen wird. Das Museum als "Hort der Ruhe" bewahrte die konservative Kunstideologie auf Veranlassung der Behörde. Wir stehen in diesem Augenblick erst an dem Punkt, wo die emanzipierende Funktion der Kunst, die seit dem zweiten Weltkrieg vehement entwickelt wurde, eine breitere Basis findet. Noch keine Rede von Durchsetzung. Sie ist aber in den 70 er Jahren zu erwarten.

These 15

Perspektive: Alle Menschen werden Gestalter. Einige Spezialisten im Full-time-job helfen ihnen: nicht mehr als Lehrer, sondern als Freunde. Es gibt keinen Gesatalter mehr, der allein schafft - viele bauen und malen eine Wohnung aus. Viele bestimmen den Lebensraum. Gestaltung vollzieht sich in Gruppen.

These 16

Der Spezialist wird nicht mehr wie eine Ware gehandelt und dadurch mißhandelt. Sondern er wird als Freund gerufen. Der Gestalter wird zum Sozialarbeiter. Er steht nicht mehr einzig einer gut zahlenden Elite zur Verfügung und buhlt um ihr Geld. Sondern allen. Er geht zu den jungen Ehepaaren, die ihre erste Wohnung einrichten. Er drängt ihnen nicht auf, wie sie das tun sollen, sondern er hilft ihnen, sich zu entwickeln. Was sie bei Neckermann sparen - das ist noch beträchtelich - übergeben sie ihm als Geschenk. Er muß ja leben. Gestaltung wird Hebammenkunst. Sie macht nicht den neuen Menschen, sondern sie hilft ihm, sich selbst aktiv, initiativ dazu zu entwickeln. Das ist eine übrigens uralte, verschüttete Forderung eines antiken Denkers, der als "Zersetzer" und "Verderber der Jugend" verurteilt wurde.